A CONVENIÊNCIA DA COLORATURA E A INCONVENIÊNCIA DA COR

Desafiando preconceitos e convenções sociais, Joaquina Lapinha tornou-se a primeira cantora afro-brasileira aplaudida na Europa, em pleno século XVIII

Paulo Castagna é professor da Universidade Estadual Paulista e um dos autores do livro "Música e História no Brasil", coordenado por José Geraldo Vinci de MORAES e Elias Thomé SALIBA (São Paulo: Alameda, 2010)

Versão original do artigo publicado com o título:
CASTAGNA, Paulo. Palmas e preconceitos. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, ano 6, n.64, p.76-79, jan. 2011. ISBN: 1808-4001.

Sugestão 1 para Box

A igreja católica foi a instituição que mais sustentou a restrição feminina na música, proibindo às mulheres o canto na missa até inícios do século XX.

Sugestão 2 para Box

"*...tem a pele bastante escura; este inconveniente, porém, remedeia-se com cosméticos...*"

ARTIGO

Nem todos sabem, mas já no século XVIII existia no Brasil a representação de óperas, ou seja, de peças teatrais inteiramente cantadas e acompanhadas por orquestra ou pequeno conjunto musical. Para essa finalidade foram construídas as "casas da ópera", das quais uma interessante remanescente é a que foi inaugurada em Vila Rica em 1770, atualmente o Teatro Municipal de Ouro Preto (MG). E foi nesse século que apareceu, no Rio de Janeiro, a primeira celebridade operística brasileira, que também viajou à Europa para uma longa e bem sucedida *tournée* de apresentações musicais. Teria sido um culto e imponente representante da elite carioca, educado por mestres europeus e auxiliado pelas autoridades do período? Foi exatamente o oposto: quem realizou essa façanha foi uma mulher afro-brasileira, que precisou vencer entraves sociais da época para deleitar as platéias cariocas e lusitanas ávidas pelo drama teatral e pelo canto lírico.

Mesmo na Europa, cantoras de ópera ainda eram incomuns até meados do século XVIII. Diferentemente de uma representação atual, naquela época os papéis femininos eram principalmente cantados por homens, muitos deles castrados, como o famoso cantor italiano Farinelli, cujo nome real era Carlo Maria Broschi (1705-1782). Se a condição da mulher nas sociedades contemporâneas ainda está longe da igualdade, imagine a situação nos séculos passados.

Pior ainda era a desigualdade na música sacra. A igreja católica foi a instituição que mais sustentou a restrição feminina na música, proibindo às mulheres o canto na missa até inícios do século XX, sem contar o próprio sacerdócio. Desconsiderando a

importância das mulheres nos evangelhos canônicos (maior ainda nos apócrifos) e dando maior atenção ao pensamento de São Paulo, a igreja apoiava a proibição em uma passagem da Primeira Epístola aos Coríntios (14, 35): "*é vergonhoso para a mulher falar na igreja*" (ROMITA, 1947: p.23).

Foi somente a partir das transformações sociais e do crescimento dos valores burgueses, no decorrer do século XVIII, que as mulheres começaram a atuar e a cantar profissionalmente no teatro e na ópera. Como o canto sacro ainda estava vetado à mulher, essas primeiras profissionais dirigiram-se à ópera. A italiana Margherita Durastanti (ativa entre 1700-1734) foi uma das primeiras cantoras profissionais na Europa, chegando a participar de várias óperas de Händel na Inglaterra. Cantoras brasileiras ingressaram na vida profissional pouco tempo depois e só recentemente começaram a chamar a atenção dos pesquisadores.

Pelo menos desde 1770 já havia mulheres cantando no Rio de Janeiro e em Minas Gerais. O proprietário da casa da ópera de Vila Rica, João de Souza Lisboa, em carta desse ano ao então governador da capitania de Minas Gerais, informa "*que já tenho na casa da ópera duas fêmeas que representam, e uma delas com todo o primor, muito melhor que as do Rio de Janeiro*" (BUDASZ, 2008: p.127).

Diferentemente do que ocorria no Velho Mundo, eram comuns no Brasil, até inícios do século XIX, as representações por atores negros e mulatos, maquiados com tinta branca e vermelha, à maneira dos europeus daquela época. Cantar ópera por aqui, naquele tempo, não era um trabalho muito cobiçado por europeus e nem envolvia o *glamour* ao qual são associados os cantores da atualidade. Pelo contrário, a representação de óperas, nessa fase, era um serviço subalterno, cuja falta ou imperfeição poderiam ser severamente punidos.

Além disso, no Brasil daquele período, a ópera foi muito associada ao fortalecimento do modelo europeu de sociedade, ao louvor da hierarquia e à manutenção do regime monárquico. Guardadas as devidas proporções, sobretudo no que se refere à quantidade de pessoas que as assistiam, ir a uma ópera no Brasil do século XVIII era um programa que tinha muitas semelhanças com o consumo de novelas na atualidade: culto às celebridades, às modas e às instituições em evidência, farta emoção e muito entretenimento, com pouco esforço mental. E tudo isso proporcionado por uma arte aceita por muitos e a serviço do sistema vigente.

Foi nesse contexto que surgiu a Lapinha, cantora e atriz afro-brasileira que começou a atuar no Rio de Janeiro na década de 1780. Seu nome completo era Joaquina Maria da Conceição Lapa, e pouca coisa se sabe a seu respeito. Dela não se conhecem retratos e nem informações biográficas, apenas a citação de seu nome em documentos da época, principalmente em programas teatrais, partituras e críticas musicais. Sua origem é tão misteriosa quanto foi sua morte.

Manuscritos de óperas cantadas pela Lapinha, que vêm sendo estudados em Portugal principalmente pelo musicólogo inglês David Cranmer, demonstram que ela atuou em várias peças dos italianos Giovanni Paisiello (1740-1816) e Domenico Cimarosa (1749-1801), os compositores mais conhecidos do gênero em seu tempo. Lapinha também se apresentou em algumas óperas do italiano Fortunato Mazziotti (1782-1855), do lusitano Marcos Portugal (1762-1830) e do brasileiro José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), que, para ela, dedicou papéis líricos em *Ulisséia* e *O Triunfo da America*, representados no Rio de Janeiro em 1809.

O preparo para a ópera, tanto naquela época quanto no presente, envolve muito tempo e muito trabalho. Além disso, nesse repertório já eram freqüentes as *coloraturas*, passagens vocais de grande dificuldade técnica, com abundância de notas rápidas e

agudas, que, se bem executadas, causavam furor na platéia, o que, de fato, ocorreu no caso de Joaquina Lapinha.

Os documentos até agora localizados sobre a Lapinha, de acordo com Alexandra van LEEUWEN (2009), indicam que, depois de sua iniciação artística no Rio de Janeiro, a cantora apresentou-se em várias cidades de Portugal entre 1791 e 1805. A *Gazeta de Lisboa*, de 16 de janeiro de 1795, refere-se a "*Joaquina Maria da Conceição Lapinha, natural do Brasil, onde se fizeram famosos os seus talentos músicos, que têm já sido admirados pelos melhores avaliadores desta capital.*" Em 6 de fevereiro de 1795 o mesmo jornal fez uma crítica ainda mais elogiosa à brasileira, enfatizando seu poder de deslumbramento, mesmo para os padrões europeus:

> "*A 24 do mês passado houve no Teatro de São Carlos desta cidade* [de Lisboa] *o maior concurso que ali se tem visto, para ouvir a celebre cantora americana Joaquina Maria da Conceição Lapinha, a qual, na harmoniosa execução do seu canto, excedeu a expectação de todos: foram gerais e muito repetidos os aplausos que expressavam a admiração que causou a firmeza e sonora flexibilidade da sua voz, reconhecida por uma das mais belas e mais próprias para teatro.*"

Além de receber os aplausos portugueses, Lapinha havia vencido uma outra barreira na Europa: foi a terceira mulher a receber autorização para participar de espetáculos públicos em Lisboa, uma vez que, ao chegar na cidade, encontrou uma proibição da própria rainha Dona Maria I à atuação feminina nos teatros da capital do Reino. O viajante sueco Carl Ruders (1761-1837), responsável por essa informação, também comenta que a Lapinha era obrigada a encobrir com tinta branca a cor de sua pele, que os europeus consideravam "inconveniente" (BRITO, 1989: p.182):

> "*A terceira atriz chama-se Joaquina Lapinha. É natural do Brasil e filha de uma mulata, por cujo motivo tem a pele bastante escura. Este inconveniente, porém, remedeia-se com cosméticos. Fora disso tem uma figura imponente, boa voz e muito sentimento dramático.*" (RUDERS, 2002, p. 93-94).

Depois de passar esse período em Portugal, enfrentando as dificuldades decorrentes de sua condição feminina e de sua descendência africana, a cantora retornou ao Rio de Janeiro e continuou cantando óperas, até desaparecer dos anúncios líricos em 1813. As coloraturas musicais da Lapinha e o disfarce da "inconveniência" de sua cor garantiram o maravilhamento do seu público, tanto no Brasil quanto em Portugal. Mas essa repressão à sua natureza e à sua condição não a impediu de sobreviver dentro daquele sistema, sem, no entanto, defendê-lo. Pelo contrário, sua coragem em participar - e com maestria - de atividades quase exclusivamente reservadas a homens brancos, foi uma atitude que integrou o processo de transformação desse quadro, que ainda está em curso.

Lapinha rompeu o dualismo racial do século XVIII sem se opor ao sistema (o que somente lhe renderia a forca ou o degredo), mas sim demonstrando que a descendência africana e a excelência da arte, mesmo a partir do olhar europeu, não eram fatores opostos, como se acreditava, podendo existir em uma mesma pessoa e em uma mesma ocasião. Os criadores do jazz, nos Estados Unidos, fizeram o mesmo um século depois, e até inverteram os papéis, quando brancos começaram a tocar com gestos musicais afro-americanos. Bons exemplos de que essa oposição não é natural, porém

ideologicamente construída, socialmente imposta e ilusoriamente reproduzida; e que pode começar a ser interiormente superada com mais eficácia pela inteligência e pela arte, do que pela reação violenta ao sistema.

Temos outros dualismos a romper no presente?

Bibliografia citada

BRITO, Manuel Carlos de. Estudos de história da música em Portugal. Lisboa: Editorial Estampa, 1989. 221p.

BUDASZ, Rogério. Teatro e música na América Portuguesa: ópera e teatro musical no Brasil (1700-1822); convenções, repertório, raça, gênero e poder. Curitiba: DeArtes/Ufpr, 2008. 303p.

EHRMAN, Bart D. O que Jesus disse? O que Jesus não disse? Quem mudou a Bíblia e por quê? São Paulo: Prestígio, 2006. 245p.

LEEUWEN, Alexandra van. A cantora Joaquina Lapinha: sua contribuição para o repertório de soprano coloratura no período colonial brasileiro. Campinas, 2009. dissertação (mestrado em música), Unicamp. 263p.

ROMITA, Florentius. *Jus Musicæ Liturgicæ: dissertatio historico-iuridica*. Roma: Edizioni Liturgiche, 1947. 319p.

Saiba mais

BITTENCOURT-SAMPAIO, Sérgio. Negras líricas: duas intérpretes negras brasileiras na música de concerto (séc. XVIII-XIX). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. 120p.:il.

BUDASZ, Rogério. Teatro e música na América Portuguesa: ópera e teatro musical no Brasil (1700-1822); convenções, repertório, raça, gênero e poder. Curitiba: DeArtes/Ufpr, 2008. 303p.

MONTEIRO, Maurício. A construção do gosto: música e sociedade na corte do Rio de Janeiro – 1808-1821. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. 353p.

SANTOS, Antônio Carlos dos. Os músicos negros: escravos da Real Fazenda de Santa Cruz no Rio de Janeiro (1808-1832). São Paulo: Annablume, Fapesp, 2009. 204p.